

Soóky Krisztina

A szubjektum elnémulása Kierkegaard írásaiban

A számtalan Kierkegaard közt akad egy, aki még Skandináviában is kevésbé ismert: a recenzens, az irodalom és a színház kritikusa. A kutatásban a leggyakrabban hivatkozott írások közt álneves esztétikai-filozófiai művekre és teológiai munkákra bukkanhatunk; holott jelentős elméleti szereppel bírnak a kevésbé ismert recenziók és irodalomkritikák is. Ezen ritkábban elemzett írások új impulzusokként szolgáltak Kierkegaard teoretikus útkeresései során, ezáltal jelentős állomásoknak tekinthetők a szerteágazó munkásságon belül. Az álneves szerzőségi tervezetet megelőző, első nyomtatásban megjelenő műve az *Egy még élő ember írásából* Hans Christian Andersen *Csak egy muzsik* című regényének saját néven publikált kritikája volt. Első megközelítésben ezzel az írással párhuzamba állítható a *Lezáró tudománytalan utó-irat*ot követő, szintén saját néven napvilágot látó kritika, amely a tárgyat és a címét egyaránt a korabeli dán irodalom egyik ünnepezt szerzőjének *Két emberöltő* című regénye nyomán kapta. A saját néven publikált kritikák – Katalin Nun értelmezése szerint – az álneves szerzői tervezet lezárását és az életmű korábbi divergenciájának felszámolását követően egy új kísérleti lehetőséget nyújtottak Kierkegaard számára.¹ Vagyis a recenziók kívül állnak a szerzői tervezeten és akárcsak korábban a megköltött szerzői egzisztenciák, egyfajta alternatív maszkokként szolgálnak, amelyek rejtettségében Kierkegaard látszólag kibontja a vizsgált művekben fellelhető teoretikus elképzeléseket. Elemzései során valójában szinte teljesen újraírja a műveket, így módon sajátos kordiagnosztikát tárva olvasói elé. Az alábbiakban szeretném megvizsgálni miként működnek ezek a kritikák, illetve milyen szempontok és mércék mentén mozog az egyes művek megítélése. Merete Jørgensen, *Kierkegaard mint kritikus* címet viselő monográfiájában² – amely napjainkig az egyik legátfogóbb írás a témában – amellet érvelt, hogy Kierkegaard kritikai munkássága két, egymástól viszonylag jól elkülöníthető kategóriához rendelhető. Jørgensen a kritikákban érvényesülő két kategóriát „esztétikainak” és „etikainak” nevezi. Ez a felosztás egybevág az életművön átívelő dialektikus polarítások egyikével. A kritikai szempontok aszerint határolhatók el egymástól, hogy Kierkegaard a műalkotások megítélését az első esetben pusztán belső, esztétikai kritériumokra korlátozza, vagyis a műalkotás és annak ideája közti megfelelés kérdésére; míg a második esetben a műalkotást a társadalmi-etikai helyzetére és hatására tekintettel értékeli. Jørgensen kiemeli a kritikák etikai olvasatának jelentőségét és ezzel szembehelyezkedik Kierkegaard esztétikai elméletének adornói értelmezésével. Adorno elemzéseiben amellet érvelt, hogy Kierkegaard egy áthidalhatatlan szakadékot hozott létre az idealitás / bensőségesség és a realitás / külső valóság között.³ Az etikai szempont bevezetése a kritikai elemzésekbe ennyiben új lehetőséget nyit a művészet és a modern ember egzisztenciális helyzete közti kapcsolat vizsgálatára.

Az esztétikai kritikák közé sorolt írások elsősorban a színművészetre fókuszálnak. Olyan darabok kerülnek elemzésre, mint Mozart halhatatlan operája, a *Don Giovanni*, Scribe *Első szerelem* című vígjátéka, Heiberg asszony alakítása Júlia szerepében, amelynek a *Válság és válság egy színésznő életében* állít emléket, és *Phister Scipio Kapitánya* a *Ludovicoban*.⁴ A koppenhágai egyetem diákszövetségének rendezvényén tartott előadásában Kierkegaard a következőképpen határozta meg a reflexió feladatát: „a költői zsenialitás közvetlenségének pozíciójából a forma nem egyéb, mint az idea megvalósulása a világban és a reflexió feladata annak vizsgálata, hogy az idea a megfelelő formát helyesen öltötte magára vagy sem”.⁵ A színdarabok megítélésével foglalkozó kritikai gyakorlatának egyik alapvető princípiuma a darab vagy az előadás formai és tartalmi kritériumai közti megfelelés lesz. Ez Kierkegaard esztétikai öröksége, amelynek révén a hegeli-heibergi hagyományhoz kötődik, és talán nem lenne túlzás azt állítani, hogy színikritikái a heibergi iskola legjobb alkotásaiként tarthatók számon.

(Exkurzus: *A heibergi esztétika főbb törekvései*) Noha Heiberg elméleti munkássága a filozófián belül a pehelysúlyhoz sorolható, mint a Királyi Színház igazgatója, mint dramaturg és kinevezett cenzor, mint a dán irodalom „Pontifex Maximusa” több évtizeden át a koppenhágai szellemi élet meghatározó alakítója volt.⁶ Fő célkitűzésének a „hegeli” filozófia közvetítését tekintette. Misszionárius hangvétele – amint azt Sibbern egy helyütt megjegyezte – bizonyos értelemben aláásta egy termékeny és kritikus Hegel-vita lehetőségét Dániában.⁷ Heiberg öntudatosan harcolt Hegel gondolatvilágának rendkívül „absztrakt és meddő befogadása” ellen, egyszersmind célként tűzte ki, hogy a hegeli filozófiát „életre segítse azáltal, hogy a cselekvés konkrét szféráira fordítja le, például költészetre, drámára vagy kritikára”.⁸ Nemcsak alkotásait építette Hegel filozófiájára, kritikusként és dramaturgként is a színjátszás esztétikai megalapozására törekedett. Ehhez kapcsolódik az „ízlés” kiművelésének esztétikai programja: elgondolása alapján az ízlés nem alapulhat pusztán a szubjektív érzületen, hanem a művészetben belül kidolgozott megfelelő megkülönböztetésekből keresendő. Közelebbről tekintve ezek a megkülönböztetések elsősorban a formára vonatkoznak, melyben a művészet ideája manifesztálódik.⁹ Heiberg elutasított minden olyan megközelítést, amely „a szerző dilettantizmusából fakadóan” nem veszi figyelembe az irodalmi műfajok között élesen kirajzolódó határvonalakat, valamint a forma és a tartalom egységének szigorú követelményét. A heibergi esztétika kulcsa, sajátos Hegel-értelmezéséből adódóan, a forma és a tartalom kölcsönös abszolút egymást áthatása, amelyet az egyes műfaji követelmények határoznak meg. A művészet lehetséges műfajai pedig a szellem önmegvalósításának folyamatában az érzéki élet alakzatainak sokaságán keresztül a természet közvetlenségétől az abszolút szabadság felé haladva, a közvetlenség és a reflexió sajátos dialektikájából születnek. Az ízlés kérdése ezáltal nem a szemlélőben kiváltott szubjektív ítéletek körébe sorolandó, sokkal inkább a műalkotások belső struktúráján alapuló objektívan determinált ítéletként ragadható meg. Az egyén nemcsak megismer, de egyúttal alá is rendelődik a „művészet objektív alkotóelemének”.

Heiberg ezt a sematikus műfajelméletet az általa hegeli dialektikának vélt elképzelések alapján dolgozta ki, az azonban kérdéses, hogy valójában mennyire hegeliek ezek az alapok. A szerep, amit Heiberg a művészetnek tulajdonított, sokkal jelentősebb volt, mintsem Hegelnél lehetett volna, akinek esztétikai tárgyú előadásai és a róluk készült feljegyzések ekkor még nem voltak ismertek.¹⁰ Esztétikai rendszere belső ellentmondásokkal és következetlenségekkel terhelt, melynek nyilvánvaló el-térését a hegeli koncepciótól az *Esztétikai előadások* posztumusz megjelenése még hangsúlyosabbá tette; tovább mélyítve a heibergi hegelianizmus és a kortársak Hegel-olvasatai közötti szakadékot.

Ha most visszatekintünk Kierkegaard színházzal kapcsolatos írásaira, azt láthatjuk, hogy bár a részleteket illetően fenntartásai voltak Heiberg sematizmusával szemben, elfogadta azonban a forma és a tartalom összefüggésére vonatkozó alapelvet, és a kritika feladatának meghatározását. Ezek alapján a színikritikák az esztétikai stádium dandy-ének rendkívül kifinomult vizsgálódásai. Kierkegaard ezekben a kritikákban ragadja meg a heibergi ízlés esszenciáját. Talán nem véletlen, hogy az első álneves írásában megjelenő kritikái tárgyául Mozart operáját és Scribe vígjátékát választotta, két olyan alkotást, amelyek a műfajok heibergi fejlődésén belül a közvetlenség és a reflexió sajátos dialektikájának ellentétes pólusait reprezentálják. A *Don Giovanni* elemzése során nyíltan vállalt kritikai szempont a forma és a tartalom teljes és kölcsönös egymást áthatásának heibergi kritériuma.¹¹ Kevésbé heibergi azonban az a mód, ahogy Kierkegaard a Don alakját a darab tengelyévé emeli, ezáltal a karakter nem csupán egy különleges princípium hordozójává válik, de maga a darab lényege is kizárólag rajta keresztül reprezentálható. Scribe *Első szerelmének* elem-zésekor Kierkegaard – a heibergi esztétika dogmaival egybehangzóan – amellett érvelt, hogy a *Don Giovanni*-val ellentétben a komédia lényegi kvalitása nem a közvetlenségben, hanem a reflexióban, magában a szituációban keresendő.¹² Kierkegaard figyelme ezúttal Emmeline karakterére irányul, akire az egész darab épül: „Minden elképzelhető tulajdonsága megvan ahhoz, hogy hősnő legyen, de nem szubsztanciálisan, hanem negatív értelemben. Emmeline tehát komikus, és a darab általa lesz vígjáték. [...] Mint komikus hősnő hasonlíthatatlan. Nála minden a képzelődés körül forog, és rajta kívül minden körülötte s így képzelődése körül forog.”¹³ Emmeline egész lényét áthatja az ellentmondás, ezért nem ábrázolható közvetlenül. A darab esszenciáját a szituációkban és a replikákban rejlő ironia adja, amelynek révén a ne-vetés fonákján a hősnő maga, akárcsak a Don alakja, semmissé válik.

A fentiekben vázlatosan áttekintett kritikák számot adnak a hegeli-heibergi sematizmus jelenlétéről Kierkegaard íásaiban, mégpedig az esztétikainak nevezett színház kritikáiban. Ezen a ponton felmerül a kérdés, hogy ha a kierkegaardi életművet (mint általában) a hegeli filozófiával szembeni éles polémiaként értelmezzük, akkor hogyan viszonyulnak ezek a színházkritikák Kierkegaard műveihez? Anélkül, hogy a szerteágazó életművet erőszakkal hozzárendelnénk egy-egy egzisztenciális stádiumhoz, kiindulhatunk abból, hogy az esztétikai autonómiáját mindannyiszor körülölelik egyéb egzisztenciális lehetőségek, amelyek által maga az esztétikai válik

megkérdőjelezhetővé. Kierkegaard kritikusai gyakorlata azt mutatja, hogy az esztétikai lényege nem más, mint a *réflecteur* sajátos életszemlélete, aki szándékoltan tart kritikus távolságot a tudat közvetlen tárgyától, annak érdekében, hogy azt az idealitáshoz való viszonyának fényében ítélhesse meg.¹⁴ A szűkebb értelemben vett esztétikán belül Kierkegaard elfogadta ezt az álláspontot, noha heves tiltakozásnak adott hangot, valahányszor ezt a követelményt a személyes életre próbálták alkalmazni, amely élet azzal a hamisnak bizonyuló igénnyel lép fel, hogy maga is műalkotás legyen. A személyes élet átpoetizálása és műalkotásként történő megkomponálásának kérdése átvezet az etikának nevezett irodalomkritikákhoz és a bennük ki-dolgozott kordiagnózisokhoz.

Az esztétikainak nevezett színházkritikáról végezetül elmondhatjuk, hogy mivel Kierkegaard ezekben az írásaiban az esztétika központi kategóriáiként a forma és a tartalom abszolút egymást áthatását emeli ki, ily módon korlátozva a művészet lehetőségeit arra vonatkozóan, hogy az emberi egzisztenciát a maga teljességében ragad-hassa meg és értelmezhesse. Az emberi létet jellemző kétségbeesés, bűn, szorongás és büntudat, valamint az az elkötelezettség, amelyet a hit az abszurd erejénél fogva megkövetel mindazoktól, akik az autentikus életet keresik, az esztétikai kritikákban vázolt koncepció alapján a művészet keretei között nem ábrázolható maradéktalanul. Ezért is utasítja el Kierkegaard olyan hevesen a művészet hatályának kiterjesztését, amely Heiberg elképzelései alapján lehetőséget nyújtott a spekulatív művészetnek, hogy a vallás és a filozófia végső kérdéseire keresse a választ. Kierkegaard szerint egy efféle kísérlet az ízlést illetően valamennyi lehetséges tévedés közül a legsúlyosabb, hiszen a legjelentősebb tartalmat a lehető legteljesebb mértékben egy helytelen formában próbálja artikulálni.¹⁵

Visszatérve Jørgensen megkülönböztetéséhez, miszerint Kierkegaard kritikai írásai elhatárolhatóak a bennük érvényesülő elméleti kritériumok alapján, tekintsük át most az etikainak nevezett kritikákat, amelyek a műalkotást nem külsődleges, esztétikai szempontok szerint, hanem a bennük érvényesülő morális hatásukra tekintettel értékelik. Saját néven publikált kritikáiban Kierkegaard elsősorban a kortárs irodalom meghatározó regényeinek – mégpedig Hans Christian Andersen, *Csak egy mu-zsikus*, Friedrich Schlegel, *Lucinde* és Thomasine Gyllembourg, *Két emberöltő* – elemzésére vállalkozott. Ezek az írások tematikus és terminológiai szempontból egyaránt különös egységet alkotnak Kierkegaard munkásságán belül: a tematikus kérdés a regényirodalom problémája a modern, szekularizált korban, míg a hozzárendelhető kulcsfogalom az élet-szemlélet (*Livsanskuelse*) lesz.¹⁶

Ha egy pillanatra eltekintünk Jørgensen megkülönböztetésétől, és a kritikákat az elemzésre kerülő művek alapján csoportosítjuk, akkor a „színház” és a „regény” köré szerveződő írások egyfajta nem-egzisztenciális értelemben is megközelíthetők. Vagyis lehetséges amellet érvelni, hogy a korábbi elhatárolódások ellenére a regénnyel szemben alkalmazott etikai kritériumok bizonyos értelemben esztétikai követelményeken alapulnak. A regény műfajilag alkalmas rá, hogy megjelenítsen olyan eseményeket, amelyekkel kapcsolódhat a korabeli társadalmi állapotokhoz, ezzel

szemben a színház a benne működő közvetlenség révén a színpadon megszülető illúziók mesterséges szcénáira korlátozott.¹⁷ A regény ilyen értelmezéséhez a *Wilhelm Meister tanulóléveire* vonatkozó korai naplójegyzetek szolgáltatnak alapot. Goethe írását Kierkegaard a romantikusokhoz hasonlóan minden művészi törekvés paradigmájaként értelmezte, amelyben „a teljes, tükröződő világ, egy valódi mikrokozmosz”.¹⁸ Sem Heiberg sematizált műfajelmélete, sem a Hegelnek tulajdonított esztétikai megfontolások nem szolgálnak válasszal arra a kérdésre, hogy milyen feltételek teljesülése mellett nevezhető a regény a világ tükrének. A *Weltanschauung* és *Lebensanschauung* fogalmai nem voltak ismeretlenek Kierkegaard számára; az utóbbi (életszemlélet) különös jelentőségére a dán költő és filozófus, Poul Martin Møller hívta fel a figyelmét. Møller filozófiáját „szétszórt gondolatoknak” nevezett töredékes feljegyzésekben fejtette ki, amelyekben az élet morális és egzisztenciális értelemben vett elvétésével és az affektáció problémájával foglalkozott. „Az élet egyetlen manifesztációja sem rendelkezik bármiféle igazsággal, amíg nem foglal magába kreatív önmagára irányuló aktivitást.”¹⁹ Az affektációból adódó problémák immár nem korlátozhatók a moralitás területére, a megköltött személyiség hamisítási gyakorlatai az én önmegtévesztése révén egzisztenciális súlyt kapnak. Az így értelmezett affektáció az öntudat meghasadásához vezet, melynek során az individualitás elvétí a saját ideáját: tulajdon egzisztenciáját figuratívvá és valótlaná alakítva, az én felvett pózok sokaságára hullik szét. Érdekes kérdés a személyiség Møller által felvázolt önkéntes félrevezetésének összevetése a később Sartre-nál felbukkanó „rosszhiszeműség” (*la mauvaise foi*) koncepciójával.²⁰

A korban egyre gyakoribbá váló egzisztenciális svindlikkel – amelyek során a személyiség szabadsága végül önmagát korlátozza – Møller az életszemlélet koncepcióját állítja szembe. Az „életszemléletet” Møller három elem kölcsönös kapcsolatán keresztül határozza meg: ezek „a keresztény tradíció, az empirikus tapasztalatok és a magasabb rendű tapasztalat, melynek során az érzékfeletti a maga valós formájában szembesülünk. Ezek a különálló mozzanatok helyet kell kapjanak egy helyes világnézetben; a szisztematikus, filozófiai kifejtés pedig csupán formai tökéletesítése lehet annak a tudásnak, amely először a maga közvetlenségében és artikulálatlanságában válik jelenvalóvá”.²¹ A fenti kritériumok nem csupán az autentikusnak tekinthető emberi élet alapjai, hanem valamennyi igaz művészi alkotás előfeltételei. Ezek valamelyikének hiánya a személyiség kimunkálatlanságához és az alkotásaiban fellelhető nihilizmushoz vezet, amelyet Møller a korabeli irodalom esetében Byron, Shelley, Heine alakjaihoz, míg a filozófia területén Schopenhauer nevéhez kötött. A probléma, ami Kierkegaard mølleri örökségévé lesz, a következőképpen fogalmazható meg: milyen mértékben képes esztétikai kifejeződésre a valóság pozitív, vallásilag egységes szemlélete, egy *olyan* korban, amelyet egyébként a nihilizmus szelleme alakít? Ez a kérdés húzódik meg Kierkegaard valamennyi irodalom-kritikájának mélyén.²²

1. Egy még élő ember írásából

Kierkegaard 1838-ban *Egy még élő ember írásából* címmel jelentette meg első könyvét, amely Hans Christian Andersen *Csak egy muzsik* című korai regényének elemzésén át bontja ki a korabeli szellemi állapotok kritikáját. Állítása szerint a fiatal generáció visszaél a hegeli negativitás önmagában is problémás fogalmával, és ezzel meghamisítja a valóságot.²³ A politikai felvilágosodás és a szisztematizált kétely, amely magát a létezést is a semmivel kezdi, a fennállóval szembeni olyan támadás, amely mögött a kor meghatározó erői, az irigység és a bizalmatlanság állnak.²⁴ Irodalomkritikáit Kierkegaard dialektikusan összekapcsolt fogalompárok mentén dolgozza ki, ezért mielőtt kivégezné szerencsétlen áldozatát, hódolatát fejezi ki Heiberg édesanyjának, aki Fru Gyllembourg álnéven jelentette meg a nagy sikerű novellaciklusát, a *Hétköznapi történetet*. A művet a korabeli irodalomból a benne megjelenő életszemlélet emeli ki: „az életöröm párlata, vagyis a harcedzett, világba vetett bizalom, amelynek még a legalacsonyabb megnyilatkozásában sem apad el az élet poézisének forrása, az emberekbe vetett bizalom [...] egy gazdag lélek belső végtelenségéből fakadó szemlélete, [amely] megtalálja a létezés valódi realitását.”²⁵ Ez „a pályáját végigfutó és a hitet megtartó egyén életszemlélete”.²⁶ A kiemelt vonások meglepően egybecsengenek az életszemlélet mølleri fogalmának három kritériumával, ami egyúttal az alkotás *conditio sine qua non*-ja, és ennyiben Andersen írói kvalitásainak megítélési szempontja is. Kierkegaard kritikája meglehetősen kegyetlen. Andersen a fiatal generációra jellemző negativitás áldozata: nem tekinthető lírai géniusznak, hiszen „a végtelen hangulatok szövevényének foglya, akinek a személyiséggé váláshoz erőteljes fejlődésre van szüksége”.²⁷ Ugyanakkor az epika területéhez sem köthető, mivel „átugrotta az eposzát”.²⁸ Életszemlélet hiányában ilyenformán Andersen „nem volt a kor körülményeinek kegyeltje” mivel a „saját személyiségének kráterébe taszított”²⁹ költői erői keserűséggé váltak, míg aztán „valósága, személyisége is költészetté halványult”.³⁰

Andersen tehát a korban burjánzó negativitás áldozata, ennek következtében híján van annak az életszemléletnek, amely Kierkegaard értelmezésében „a tapasztalat lényegi átváltozása, az empíria által kiharcolt biztonság önmagunkban, függetlenül attól, hogy pusztán az evilági viszonyok között igazodik el (csupán emberi álláspont, például sztoicizmus), és így nem érintkezik a mélyebb empíriával – vagy hogy az ég (azaz a vallási) felé irányultságában mind mennyei, mind földi egzisztenciája szem-pontjából meglelte a legfontosabbat, [és így] elnyerte az igazi keresztény bizonyosságot”.³¹ Az életszemlélet hiányából fakadóan a regény céltalan és önkényes alkotás lesz, és mint ilyennek két lehetősége marad: dogmatikussá és doktrínerré válik (ennek példája Schlegel *Lucindéje*) vagy „véges, esetleges viszonyba lép a hús-vér szerzővel”.³² Andersen esetében, akit „olyan erős fizikai kapcsolat fűz regényeihez, hogy létrejöttüket nem is annyira produkciónak, mint inkább saját maga megcsonkításának tekinthetjük”,³³ az utóbbival állunk szemben. Az alkotó képtelensége, hogy egy

megalapozott személyiségre szert tegyen, visszatükröződik a főhős, Christian karakterében, vagyis abban a kérdésében, hogy tehetsége révén zseniális művész vagy csak egy muzsikusi válik belőle.

2. Az irónia fogalmáról – Lucinde

Schlegel regényének elemzése nem jelent meg különálló műként, a kritika az *Irónia fogalmáról* címet viselő disszertációban olvasható. Kierkegaard a regényt doktrínának nevezi, amely nem csupán híján van az egységet teremtő életszemléletnek, de magát az irodalmat is propagandává változtatja.³⁴ A *Lucindében* meghirdetett eszme maga az irónia, amelyet a szerző „az alapok legteljesebb zűrzavarával próbál szemléltetni”.³⁵ A regényben megjelenített poétikus elv a szellem tagadása a test révén, amelynek eredménye nem egyéb, mint az esztétikai bódulatba süllyedés. A romantikus költő zabolázatlan ironikus öntetszelgése nélkülözi a pozitivitásban gyökerező életszemléletet, és ez – akárcsak Andersen esetében – a szubjektum ki-üresedéséhez vezet. Kierkegaard kritikája a regényt költőietlennek minősíti, hiszen a műből hiányzik a poézis: a *Lucindében* ábrázolt élet, noha minden lehetséges élvezetben gazdag, de végtelenül gyáva élet.³⁶ A poézis schlegeli értelmezése egyfajta exodus, a valóságból való kivonulás. „A poézis győzelem a világon; a fogyatékos valóság tagadásával egy magasabb valóságot tár fel, a fogyatékosat tökéletessé tágítja és értelmezi, s ezzel csillapítja a mindent elsötétítő mély fájdalmat. Ennyiben a poézis valamiféle megbékélés, de nem az igazi megbékélés; mert nem azzal a valósággal békít meg, amelyben élek, hanem úgy békít meg az adott valósággal, hogy egy más, magasabb és tökéletesebb valóságot nyújt nekem.”³⁷ A műalkotássá komponált élet tagadja a valóság szubsztancialitását, ezáltal a romantikus alkotó személyisége tulajdon iróniájának áldozataként töredékes hangulatok sorozatává oldódik fel. Ebből fakadóan költőietlen hamisítássá lesz, hiszen az igazi belső végtelenség csak a rezignáció révén jelenik meg; és csak ez a belső végtelenség igazán végtelen és poétikus. Schlegel „az én szabadságából és teremtő hatalmából kiindulva a magasabb rendű szellemiség helyett csupán az érzékiséghez, tehát saját ellentétéhez jut el”.³⁸ A romantikus szubjektum és a világ közti fájdalmas széthasadás az esztétikai szférán belül nem válik feloldhatóvá, a két pólus integrációjának előfeltétele a magasabb egység általi transzformáció, amely egyúttal az életszemlélet mőlleri kritériuma is. Andersen és Schlegel a korra jellemző nihilizmus egy-egy aspektusát képviselik, az általuk megjelenített izolálódó, modern szubjektumok életszemlélet hiányában a vágyott abszolútum megközelítése helyett az élet utáni sóvárgás kétségbeesett áldozataivá válnak. Céltalan szenvedéseik révén a semmivel találkoznak, amely képes a személyiséget a saját korlátaival szembesíteni, annak én- és világvesztettségében. Ezen a ponton az esztétikai kategóriaként ábrázolt szorongás immár egzisztenciális lehetőséggé válik.

3. *Két emberöltő*³⁹

Kierkegaard Heiberg édesanyjának regényéről szóló recenziójában dolgozza ki a legplasztikusabban sajátos kordiagnosztikáját, amelynek központi eleme a modern nagyvárosi élet bemutatása. Az írás szorosan kapcsolódik a koppenhágai értelmiség körében zajló korabeli vitákhoz. A viták kiváltója az 1843-as évben megnyílt vidámpark, a Tivoli kultúraformáló szerepének kérdése. A Tivolival beköszöntő változások számos kritikát hívtak életre, melyek a leggyakrabban a családi életre irányuló destruktív hatást, a munkamorál erózióját és a társadalmi rétegek közti választóvonalak elmosódását rótták fel a korabeli Európa egyik legmodernebb vidámparkjának.⁴⁰ A Tivoli jelentős szerephez jut Fru Gyllembourg regényében, aki egyaránt elismeri annak pozitív hatását, a korábbi merev normarendszer alóli felszabadulás lehetőségét, ugyanakkor megjeleníti a kritikákban felpanaszolt romboló tendenciákat is. A két korszakot, a forradalom korát és a jelenkort összevető regényben meghatározó szereppel bír a szenvedély és a reflexió fogalma. Kritikájában Kierkegaard az általa dialektikusan összekapcsolt fogalompáros mentén elemzi a regényt, egyúttal kitekintést nyújtva a saját korára is, az 1840-es évek Koppenhágájának világára. Akárcsak a regényben, a kritikában is a reflexió válik a jelenkor meghatározó vonásává, amely korszak így a felvilágosodáshoz köthető racionalizálódási folyamatok következtében híján lesz a szenvedélynek. Kierkegaard elemzésében a racionalizálódás fonákján azonban megjelenik a mindent maga alá temető nivellálódás. Ezen a ponton meghosszabbítja Heiberg álláspontját, aki édesanyjával szemben egyértelműen negatív fényben látta a változásokat. A publikum felemelkedését és megerősödését a színház világában összefüggésbe hozta az autoritásnak a politikában fellelhető válságá-val.⁴¹ A publikum egy olyan történelmileg kondicionált fenomén, amely lassan a dolgok valóságos állapotát is alakítani tudó erőre tehet szert. Az esztétika és a politika heibergi asszimilációja Kierkegaard számára megnyitotta az utat az esztétikai kategóriák társadalmi kategóriákká való transzformálása előtt. A publikum Kierkegaard értelmezésében egy absztrakció, egy „fantom”, amely kölcsönös függésben áll a sajtóval. A sajtó, noha állítása szerint az embereket, a társadalom egészét képviseli, az általa létrehozott publikum maga nem egyéb, mint a társadalmi dezintegráció terméke. A publikumban fellelhető egység illúzióját a mindenre kiterjedő, kontrolvesztett nivellálódás teremti meg. A publikum tagjait egyfajta kapcsolattalan viszonyulás jellemzi, ennyiben sokkal inkább kívülálló szemlélők, mintsem cselekvők. A voyeur alakja azonban sajátos veszélyeket rejt, amennyiben életszemléletének legfontosabb céljává az unalom elkerülése válik. Nem véletlen, hogy az esztétikai stádiumban képviselője maga Néró császár, akiknek egy egész birodalom állt rendelkezésül üres esztéticizmusának kielégítésére.⁴² Az örökké látványra éhes publikum előbb-utóbb csak a pusztulás és a halál szemlélésében lelhet kielégülést. Kierkegaard a modern nagyvárost esztétikai jelenséggént elemzi, amelyet a publikum fenoménján keresztül ragad meg: a városi élet dinamikája az ő szemében szükségképpen destruktív hatású lesz. A modern nagyváros képének megrajzolása során Kierkegaard sajátos módon a zsidó-keresztény tradícióból merített, a mártírokat üldöző első századbeli Róma mellett megjelenik Jeruzsálem, az a város amely előtt ismeretlen

volt az eljövétel órája. Jeruzsálem mögött ott találjuk Babilont, a fogság városát, míg Babilon mögött ott áll az első város, melynek alapítója Káin, az első gyilkos volt.⁴³

Az *Egy még élő ember írásaiból* és a *Két emberöltőből* is az derül ki, hogy a racionalitás fonákján megjelenő mindenre kiterjedő, kíméletlen kritika aláásta a keresztény tradíciót, izolálta az individuumokat és töredékessé tette a szociális kapcsolatokat, megsemmisítve ezáltal az életszemlélet mőlleri kritériumainak egy részét. A reflexi-vitás korában valamennyi intézmény fennmarad, mindössze a benne korábban fellelhető értelem tűnik el.⁴⁴ A jelenkor tehát az irigység, az üres fecsegés és a nivellálódás kora, amelyben a vallási doktrínák leértékelődtek és értelmüket veszített funkciókká, a fennálló rend ideológiai önigazolásává váltak.⁴⁵ Kierkegaard a reflexió uralta, szenvedélyektől mentes korszakot az emberi egzisztencia radikális személytelenítésének koraként jellemzi, ahol a közösségek helyét az izolált szubjektumok anonim tömegei veszik át. Nem véletlen – mondja Kierkegaard –, hogy a Fru Gyllembourg regényében megjelenő életszemlélet egy idősebb generáció sajátja, amelyet a mindent átható racionalizálódás kortárs gyermekei már nem képesek megragadni. Az életszemlélet hiánya jelentős következményekkel jár a szubjektumra és a művészetre nézve. A szubjektumok, valamennyi korábban elfogadott külső tekintély útmutatásának híján, az előző korok számára ismeretlen rideg döntés valóságával szembesülnek: megfeleljenek a tömeg diktálta egyformaságnak vagy megkíséreljék felkutatni a vallásit az én abszolút bensőségességében.

Az életszemlélet elvesztése és a külsőt a belsővel összekötő struktúrák feloldódása a reflexióban a műalkotások létrehozásának lehetőségeit is veszélybe sodorja. Ily módon a műalkotás kritikája felhívja a figyelmet a nihilizmus korának kettős válságára: a modern szubjektum és a művészet válságára. Ezen a ponton ki kell emelnünk, hogy Kierkegaard egy irodalmi alkotás kritikájának keretei közt dolgozza ki a korabeli társadalmi állapotok elemzését és a művészet válságának diagnózisát. A kierkegaardi idealisztikus művészet koncepció rávilágít a vallás és a művészet területén fellépő válság egybeesésére. Ennek következtében az esztétikai lehetetlensége életre hívja és korábban nem ismert mértékig fokozza a vallási kérdését. A modern társadalom nem teszi lehetővé, hogy a regényben megjelenő harmonikus életszemlélet, amely korábban még kiállta a valóság próbáját, ezúttal is megbékítsen a társadalmi valósággal. Miután a racionalizálódás meghúzta a határokat a művészet számára, a szépség ideája nem találkozhat többé a valóság princípiumával, a forma és a tartalom kölcsönös megfelelésének értelmében. Ez a depriváció – az esztétikára vonatkozó korábbi megfontolásokat tekintve – a művészet végét jelenti, hiszen ha a regényíró nem adhat választ a modern ember kérdéseire, akkor egyetlen másik mű-vész sem. Ezen a ponton Kierkegaard szembefordul azzal a romantikus nézettel, amely a művészetet, mint a technikai uralom társadalmának személytelenítő erői alól felszabadító erőt a modern ember egyetlen lehetőségének tekintette.

A kiutat, amely képes a szubjektumnak erőt adni a nihilizmussal szembeni küzdelemhez, Kierkegaard a vallási rejtett bensőségességében fedezi fel. Bár ebben a konstrukcióban a művészet végül elbukik a vallással szemben, a modern szubjektum szorongásainak artikulálása révén felhívja a figyelmet az esztétikai és a vallási közti határra. A kor meghatározó erejévé a reflexió fonákján megjelenő nivellálódás lesz, amely viszont a művészet végét és a modern szubjektum elnémulását eredményezi, akár a zseniális esztéta árnyék-egzisztenciájának maszkjait ölti magára, akár a tömeg arcnélküli egyformaságába rejtőzik vagy akár a vallási bensőségességének csendjébe burkolózik. Noha jelen dolgozat keretei nem teszik lehetővé, úgy vélem izgalmas vállalkozás lenne a művészet, a vallás és a nihilizmus Kierkegaard által felvázolt többszintű kapcsolatának összevetése a kérdésre vonatkozó nietzschei megfontolásokkal.⁴⁶

- ¹ Lásd Katalin Nun: Thomasine Gyllembourg's Two Ages and her Portrayal of Everyday Life. In Jon Stewart (szerk.) *Kierkegaard and His Contemporaries. The Golden Age of Denmark*. Walter de Gruyter, Berlin – New York, 2003. 295. sk. o.
- ² Merete Jørgensen: *Kierkegaard Som Kritiker*. Gyldendal, København, 1978.
- ³ Lásd Merete Jørgensen: *Kierkegaard Som Kritiker*. 209. sk. o. Jørgensen kritikájára George Pattison mutatott rá.
- ⁴ J. H. Vernoy de St Georges feledésbe merült darabja.
- ⁵ Søren Kierkegaard: *Early Polemical Writings: From the Papers of One Still Living; Articles from Student Days; The Battle between the Old and the New Soap-Cellars*. Princeton University Press, Princeton, 1990, 47.o.
- ⁶ Heiberg átalakította a korabeli dán kulturális életet, nem csupán a kritika műfajának megújítására törekedett, hanem a koppenhágai színházat is felemelte a legrangosabb európai in-tézmények sorába. A bécsi Burgtheater és a párizsi Comédie-Française mellett a dán Királyi Színház tudhatott magáénak jelentős iskolateremtő szerepet. Heiberg jelentősége nem korlátozódott a dán szellemi életre, hatásának nyomai a híres kritikus, Georg Brandes és Ibsen fiatalkori írásaiban is fellelhetők. Lásd ehhez Henning Fenger dolgozatát Kierkegaard: A Literary Approach. In Jon Stewart (szerk.) *Kierkegaard and His Contemporaries. The Golden Age of Denmark*. 304. sk. o.
- ⁷ Lásd Nagy András: *Az Árnyjátékos. Søren Kierkegaard irodalomtörténet, esztétörténet és hatástörténet metszéspontjain*. L'Harmattan, Budapest, 2011, 66. o. idézi: Jon Stewart: *A History of Hegelianism in Golden Age Denmark*, 180.o.
- ⁸ Lásd Nagy András: *uo.* 65.o. idézi: Jon Stewart: *A History of Hegelianism in Golden Age Denmark*. 65.o.
- ⁹ Johan Ludvig Heiberg: *Om Vaudevillen og andre kritiske Artikler*. Hans Hertel (szerk.) Gyldendal, København, 1968, 32. o. (George Pattison fordítása alapján.)
- ¹⁰ Filológiai elemzések alapján elmondható, hogy Heiberg „hegelianizmusa” a legtöbb inspirációt Jean Paul írásaiból merítette. Lásd Nagy András: *uo.* 65.o. idézi: Jon Stewart: *A History of Hegelianism in Golden Age Denmark*. 179.o.
- ¹¹ Lásd Søren Kierkegaard: *Vagy-vagy*. 63. sk. o.
- ¹² *Uo.* 335. sk. o.
- ¹³ *Uo.* 323. o.
- ¹⁴ George Pattison: *Søren Kierkegaard: A Theater Critic of the Heiberg School*. In Jon Stewart (szerk.) *Kierkegaard and His Contemporaries. The Golden Age of Denmark*. 329. o.

15 Uo.

16 George Pattison: Nihilism and the Novel: Kierkegaard's Literary Review. *British Journal of Aesthetics* 26/2, 161. o.

17 Uo. 162. o.

18 Lásd George Pattison: Art in an age of reflection. In Alastair Hannay és Gordon D. Marino (szerk.) *The Cambridge Companion to Kierkegaard*. Cambridge University Press, Cambridge, 1998. 79. o.

19 Vö: „No manifestation of life has any truth unless there be in it creative self-activity.” Peter Thielst: Poul Martin Møller: Scattered Thoughts, Analysis of Affectation, Struggle with Nihilism. In Jon Stewart (szerk.) *Kierkegaard and His Contemporaries. The Golden Age of Denmark*. 49. o. Idézi Poul Martin Møller: *Efterladte Skrifter* vols 1-6. Copenhagen, 1855-56, 3, 91. o.

20 A párhuzamra Sved Erik Stybe mutat rá.

21 Idézi George Pattison: *Kierkegaard. The Aesthetic and the Religious*. SCM-Canterbury Press, London, 1999, 127. o. Idézi Poul Martin Møller: *Efterladte Skrifter*. 5. és 69. sk. o.

22 George Pattison: *Nihilism and the Novel: Kierkegaard's Literary Reviews*. 164. o.

23 Søren Kierkegaard: *Egy még élő ember írásaiból*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2004. 15. sk. o. Fordította Soós Anita.

24 Uo.

25 Uo. 17. o.

26 Uo. 20. o.

27 Uo. 21. o.

28 Uo..

29 Uo. 23. o.

30 Uo. 26. o.

31 Uo.

32 Uo. 31. o.

33 Uo. 33. o.

34 George Pattison: *Kierkegaard. The Aesthetic and the Religious*. 130. o.

35 Søren Kierkegaard: *Az irónia fogalmáról*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2004. 289.o. Fordította Soós Anita.

36 Uo. 295.o.

37 Uo. 293. o.

38 Uo. 297. o.

39 A napokban jelent meg Gyenge Zoltán szerkesztésében *A jelenkor kritikája*. A mű Kierkegaard *En literair Anmeldelse* című írásának záró fejezete, amelyet Theodor Haecker szerkesztett úgy, hogy az eredeti szövegből kiemelte a jelenkorra vonatkozó utolsó fejezetet és abból elhagyott valamennyi olyan szövegrészt, ami Thomasine Gyllembourg regényére vonatkozik. Ez a fordítás az előadás szövegének megírásakor még nem állt rendelkezésemre.

40 Lásd J. Christensen: *Tivoli-Scener- og Eventyr*, szerző által kiadva, Copenhagen, 1844.

41 George Pattison: *Kierkegaard, Religion and the Nineteenth-Century Crisis of Culture*, Cambridge University Press, 2002. 64. sk.o.

42 Søren Kierkegaard: *Vagy-vagy*, 800. sk. o.

43 Lásd ehhez George Pattison: *Kierkegaard, Religion and the Nineteenth-Century Crisis of Culture*, 70. o.

44 George Pattison: *Art in an age of reflection*, 96.sk.o

45 George Pattison: *Nihilism and the Novel: Kierkegaard's Literary Reviews*, 169. o.

46 A kérdésre George Pattison hívta fel a figyelmet